

JOZEF FELIX – OSOBNOSŤ BEZ PUNCU OFICIÁLNOŠTI

Július Pašteka: *Jozef Felix ako literárna osobnosť* (kritik, prekladateľ, divadelník, vedec). Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2008, strán 381.

Autor vďačne venuje knihu „ pánu RNDr. Františkovi Mikloškovi, za jeho pomoc a podporu pri vydaní štyridsiatky kníh, ktoré som v r. 1995 – 2008 editorsky pripravoval, vrátane tejto poslednej – na jej vydaní mu obzvlášť záležalo.“ Z napísaného je jasné, že osemdesiatpäťročný literárny historik a teatrológ za posledných trinásť rokov editorsky pripravil štyridsiatku kníh! Priam neuveriteľné. Akoby autor ani nevstával od písacieho stola. Keď on povie, že knihu zredigoval, znamená to, že ju často aj sám napísal. Veď aj o tejto felixovskej monografii skromne vyhlásil, že ju „editorsky pripravil“.

Autor má za sebou viacero felixovských divadelných štúdií. Len v tomto časopise písal o zástoji Jozefa Felixa v našej divadelnej kultúre (1978), o jeho sondách do Molièra (1988), aj o pôsobení v dramaturgii SND (1993). Štúdie potom publikoval v knihe *Pohľady na slovenskú dramatikú, divadlo a kritiku II.* (Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998). Štúdie v knihe *Pohľady... tvoria blok Jozef Felix, zblížovateľ slovenskej divadelnej kultúry s francúzskou* (s. 235 – 282). Keby bol Pašteka iba „editor“, štúdie zo staršej by pretlačil v novej knihe. Lenže on použil staršie texty pre nové kapitoly. Nanovo využíva zhromaždený materiál. Navyše Pašteka teraz nepíše len o vzťahu Felixa k francúzskej dramatike a divadlu, ale o jeho záujme sťa kritika a dramaturga o celé svetové divadlo a drámu. A v neposlednom rade o drámu domácu.

Prečítali sme si nanovo, čo sme už kedysi od Pašteku mali v rukách. Dozvedeli sme sa množstvo nových skutočností. Kniha sa študuje aj ako učebnica. Táto monografia je zároveň komentárom k Felixovmu životu a dielu. Komentár je vedecký, životopis esejistický. Kapitoly spája nielen pevná väzba, ale najmä autorova myšlienka.. Jozef Felix nežil iba divadlu. Žil aj divadlu. Bol profesor francúzskej literatúry – iba stredoškolský. Vysokoškolský

profesorský titul dostal až po smrti. Venoval sa najmä poézii, próze, dráme v treťom rade. Nebol však treťoradý divadelný kritik. Pašteka pripomína, že písal o divadle viac než niektorí jeho rovesníci. Čitateľ sa môže presvedčiť, že o niektorých dramatikoch, nesporné o Molièrovi v Jamnického výklade, písal najzasvätenejšie.

Po Felixovi zostalo vyše päťdesiat prekladov poézie, románov i drám a šesť objemných zväzkov kritik a štúdií, siedmy sa nedostal do tlače. Editorom bol Július Pašteka. Boli priatelia. Boli viac než priatelia. Akoby jedno boli. Často boli zajedno. Obaja majú slovakistické aj romanistické práce. Obaja pracovali na rovnakých pracoviskách, v Akadémii, aj vo vydavateľstve. Roky vydávali takmer rovnaké svedectvá o svojej práci. Zhodné umeleckým zameraním aj názorovými postojmi. Pašteka píše o Felixovi, no zároveň vydáva svedectvo o sebe. Obaja spájali záujmy spisovateľské s vedeckými. Aj sa líšili. Felix ako jedinečný, „villonovský a danteovský znalec nemal seberovného europeistického odborníka na Slovensku ani v Čechách“ (s. 7). Dante bol „slnkom“ Felixovho života. Všetko sa točilo okolo *Božskej komédie*. Diela s divadelným názvom. U nás až v 19. storočí slovo „komédia“ vystriedal termín „hra“ či „dráma“. S *Božskou komédiou*, ktorú Felix preložil a Turčány prebásnil, sa stretávame v celej Paštekovskej knihe. Pašteka nemá svojho Danteho. No méta priateľa je určujúca aj pre jeho monografistu.

Felix bol výbojnejší kritik, než je Pašteka. Felix mal polemiky s básnikmi, prozaikmi aj prekladateľmi, nikdy s divadelníkmi. Sporil sa s prekladateľom Emilom B. Lukáčom. Mal väčšie výhrady k nihilistickej etike nadrealistov, než k ich deštruktívnej poetike. Neosvojil si básnikov – harlekýnov, pajácov, šašov, básnikov – teatralistov. Inšpirovalo ho pri polemikách s poetmi divadlo? Felixa ako oponenta teatrálnych literátov predstavila kniha *Harlekýn sklonený nad vodou* (1965). „Tento súbor statí o poézii, próze, dramatike zdôraznil, že tu popri kritikoch ako Mráz či Pišút, Chorvát či Matuška jestvoval aj ďalší pozoruhodný odborník, akoby vysunutý z centra, pritom európsky najrozhladenejší a najvzdelanejší“ (s. 243). Pašteka pripomína aj Felixovo šaldovské kritické krédo. „Nie od kritiky závisí

úroveň literatúry, ale naopak, od pôvodnej literárnej tvorby závisí úroveň kritiky“ (s. 355).

Aj obdiv ku kritickým autoritám spájal staršieho Felixa s Paštekom, mladším o jedenásť rokov. Obdivovali, uznávali, ctili, citovali F. X. Šaldu a Václava Černého. Nie bez výhrad bolo ich priateľstvo s Alexandrom Matuškom.

V monografii sa spomína veľké množstvo ľudí spätých s literatúrou. Spiatočníkov i progresívnych duchov. Veľa katolíckych duchovných, lebo tak Felix, ako aj Pašteka žiŕlivo písali o tvorbe katolíckych spisovateľov. Kňazské povolanie však v očiach oboch kritikov a vedcov nikomu neudeľovalo odpustky. Nerozdávali ich ani oni. Felixa pre svetonázor prenasledovali. Pašteka zaznamenáva jeho krížovú cestu dejinami našej literatúry. Nešíri sa o Felixovom reptaní, iba o jeho vzdore. Útokom čelil prácou. Pašteka Felixových neprajníkov „známkuje“. Na mnohých stránkach si prečítate stručné, no ostré odsudky viacerých spisovateľov a vedcov, čo boli najprv štrukturalistami, potom marxistami a niektorí po rokoch si stihli obliecť obnosený, dočasne odložený plášť.

Škoda preškoda, že kniha nemá menný register, aby sme si všetky tie mená Felixových neprajníkov či falošných priateľov mohli nalistovať. Menný register by však ukázal aj obrovskú šírku Felixových záujmov. Počet strán pri každom mene by zároveň odkryl hĺbku sondy Felixovho záujmu o jeho najobľúbenejších umelcov. Umelcov, lebo Felixa s Paštekom spájal aj záujem o všetky druhy umenia, nielen o literatúru. Felix písal aj operetné kritiky. Videl a počul premiéry Dusíkových operiet *Pod cudzou vlajkou* (1940) a *Turecký tabak* (1941). Páčili sa mu? Pašteka to neskúma. Nepíše ani o tom, či Felix odsúdil Bertého zneužitie Schubertovej hudby v operete *Dom U troch dievčatiek* (1939). Felix s úľubou pripomína básnické preklady operných libriet Márie Rázusovej – Martákovej. V mladosti si povšimol Pospíšilovu – Zatloukalovu knižku *Mikuláš Galanda* (1934), neskôr písal aj o Fullových ilustráciách *Havrana*, či Benkových *Detvana*. Naozaj, u Felixa, tak ako aj u Pašteku, sa „prejavovala snaha po celostnom, integrálnom obsiahnutí domácej kultúrnej tvorby“ (s. 116).

Pašteka zvolil veľmi prehľadnú formu tej-

to felixovskej monografie. Sleduje biografické zlomy vo Felixovom živote a skúma, ako sa premietli do jeho diela. Životnú cestu slovenského europeistu delí na polovice. Prelomil ju „víťazný február“ 1948, ktorý literárnemu vedcovi zahatal plány, vyštváľ ho z vedeckého pracoviska do vydavateľstva. Ale pero si Felix zlomiť nedal. Ako bájný vták fénix Felix vždy vzlietol z popola spálených plánov, prekonal všetky protivenstvá. Pašteka v každom úseku Felixovej životnej cesty zvlášť skúma všetky jeho aktivity literárne či divadelné. Preto sa viaceré fakty v knihe opakujú. No vždy v iných súvislostiach.

Nás na Felixovom pochode naprieč kultúrnymi dejinami zaujímajú divadelné zastavenia.

Boli dve. Najprv bol divadelný kritik, či „kritičník“, aby sme aspoň čiastočne vystihli ten výkričník v jeho recenziách. Potom ho pozvali za dramaturga činohry Národného divadla. S prácou dramaturga, no nie iba s ňou, súvisí aj Felixova bohatá žatva prekladov divadelných hier, klasických i moderných, predovšetkým z francúzštiny a češtiny. Vyzdvihnúť musíme jeho prekladateľské hry s Molièrom. Prekladal iba hry v próze. Skončil ako jeho milovaný komédiograf. Molièrovské preklady zavŕšil *Zdravým nemocným*. Autor krátko po premiére zomrel, náš prekladateľ tiež. Preklad Dykovej drámy *Zmúdenie Dona Quijota* určite súvisel s Felixovým dlhodobým záujmom o Cervantesa.

V Československej republike mohlo byť iba Národné divadlo v Prahe. Kraje či iné národy mohli mať tiež svoje „národné“ divadlá, ale s prídavkom „juhočeské“, „východočeské“, „moravsko-sliezske“ či „slovenské“. Po vzniku Slovenskej republiky a dlho po vojne toto pravidlo neplatilo a zaviedol sa názov Národné divadlo, bez prídavku „slovenské“. Podľa pražského vzoru. Pašteka túto premenu názvu SND na ND nerešpektuje. Možno nechce miasť čitateľa, ktorý je navyknutý pre celú históriu našej prvej scény používať názov SND.

Felix začínal ako literárny kritik (1934). Čoskoro sa prejavil ako „prísny kritik tzv. katolíckej moderny“ (s. 30). Nie s ostrôžkami, ale s ostrohami začal písať aj o divadle do Národných novín (1939). Začal s operetou, domácou

klasikou, ale už po roku mohol písať o svojej celoživotnej láske, o Molièrovi. O *Mizantropovi* (1940). Vždy presný Pašteka výnimočne uvádza, že Felix ako divadelný kritik sa profiloval „asi päťdesiatkou“ referátov (s. 58).

Pašteka predstavuje Felixove kritiky originálne. Každú uvádza v podobe knižného hesla, zdôrazňuje kritikov názor, často ho cituje, z článkov vyberá trefné označenia, metafory. Cituje majstra v kritike poézie. Editor rozdelil referáty do skupín: dramatika domáca, nemecká, francúzska, hry západných i východných dramatikov, kam zahrnul Sofokla, Shakespeara, Goldoniho, Shawa, O'Neill, Ibsena, Suchovo-Kobyлина, ale aj Vojnoviča, Begoviča a iných. Pašteka mal rovnaké „divadelné“ lásky ako Felix. „Neláskam“ zvláštne kapitoly nevenoval.

V našej divadelnej klasike Felix nenachádzal také plné klasy ako v poézii (Botto, Sládkovič, Hviezdoslav, Krasko). Chalupkovo *Kocúrkovo* pokladal za „satirickú relikviu“. Palárika neuznával ako „pilier“ našej dramatiky pre nepôvodnosť jeho veselohier. Záberským sa tiež nenadchýňal. Navyše túto „starinu“ (Borodáčov termín) vnímal cez Borodáčove úpravy a inscenácie. Ne protestoval proti necitlivým úpravám *Kocúrkova* ani *Drotára*, pôvodné texty asi nepoznal. O Palárikovi zmenil názor, keď ako editor pripravil široký poznámkový aparát k jeho veselohrám a divadelným prejavom (1955).

Urbánka podľa Pašteku ocenil ako „idealizujúceho a idylizujúceho“ autora, Tajovského mal za realistu až naturalistu. Aj týchto dramatikov spoznával Borodáčovými očami. Stodolu vnímal ako spoločenského a najmä politického kritika. Spodné prúdy vo fraškách a veselohrách občas Felixovi unikali, kým drámu *Bačova žena* považoval za jedno z vrcholných Stodolových diel, *Maríne Havranovej*, rozkolísanej medzi historickou hrou a meštianskou drámou vyčítal viaceré konštrukčné nedostatky. To už písal o pôvodných novinkách. Barčov *Mastný hrniec* kriticky rozbil ako nevydarenú superkarikatúru. Aj Poničanova *Čistá hra* je podľa Felixu preplnená „pajáctvom“ a „groteskným balastom“. Zato Poničanovi *Štyria* bola „banálna hra plus dobrá poézia“. Veršované hry Felix privítal so slávobránou. Najmä Rázusovú – Martá-

kovú chválil, že v hugovsky komponovanej dráme *Jánošík* titulnú postavu preniesla „zo sféry ľudovej obraznosti do sféry duchovnej“. Za *Tanec nad plačom* Felix chválil viac režiséra Jammnického ako autora Zvona.

Hauptmannove drámy Felixu ani bratislavské obecenstvo veľmi nenadchli, kým jeho veselohru *Bobrový kožuch* náš kritik podľa Pašteku preceňoval. Z nemeckých klasikov počas vojny Národné divadlo s nemeckými vojakmi a úradníkmi za chrbtom uvádzalo široký výber. Kým ešte nehmeli v Európe delá, hrala sa aj Büchnerova revolučná *Dantonova smrť*, o čosi neskôr v nacistickom Nemecku zakázaný Schillerov *Viliam Tell*. Teda divadlo nemeckou drámou akoby protestovalo proti nemeckej agresii a tútorstvu nad nami. Hebbel, Lessing, von Kleist na tomto aktualizovanom proteste voči tyranom nemohli veľa zmeniť. V takomto odbojnom duchu referoval Felix o nemeckej klasike na našom javisku v ťažkých časoch. Písal aj o súčasných banálnych veselohrách Hansa Schweikarta, ktorého ako nacistu Nemci po vojne vyradili z literatúry. Pašteka si všimol, že jednu Schweikartovu „komédiu preložil L. Ondrejov, budúci veliteľ partizánov, druhú R. Mrlián, budúci marxistický teatroológ“ (s. 75).

Felix, „obdivovateľ francúzskych dramatikov“ (s. 75), o nich prevažne obdivne písal. Najmä o veršovaných hrách, o prekladoch Rázusovej – Martákovkej. Molièra si ponecháme na neskorší čas. O triumf Rostandovho *Cyrana z Bergeracu* či Hugovho *Hernaniho* sa zaslúžila v prvom rade poetka. Najmä Huga v takom prívale zápalistých veršov by bol Felix rád častejšie vítal na slovenskom javisku. Nevedel, že už štúrovci tohto romantika poznali. Viliam Paulíny – Tóth voľne upravil a prózou preložil drámu *Kráľ sa zabáva* s názvom *Pomsta otcova*. Súčasných francúzsky písucich dramatikov Felix prijímal s rozpakmi. Pri hre *Asmodée* viac „špekuloval o Mauriacovom ortodoxnom katolíckom svetonázore, než interpretoval hru“ (s. 79). Po martinskej premiére Verhaerenovej drámy *Filip II.* vraj náš kritik presviedčal divákov, že „nevideli protinabozenskú drámu, lenže komunista Bagar dal inscenácii taký zmysel“ (s. 81).

Prvý vstup Sofokla na slovenské javisko Felix pripisuje prekladom Andreja Žarnova.

Prebásnil *Antigonu* aj *Kráľa Oidípa*. Pašteka polemizuje s Felixovým výkladom osudovosti v dráme Eugena O’Neilla *Americká Elektra*. Felix si myslí, že kriminálne činy hrdinov drámy vznikali z osudovej „predurčenosti“, kým Pašteka je presvedčený, že ich spôsobili „temné sily ľudského podvedomia“ (s. 83). Za modernou trilógiu amerického dramatika „nebola mytológia, ale Sigmund Freud so svojou psychoanalýzou“ (s. 84). Kritik kritika je bližšie k pravde. Pašteka sa však mýli, že toto bolo prvé bratislavské uvedenie O’Neilla. Už pred *Americkou Elektrou* režisér Ferdinand Hoffmann – a Paštekoví ide len o slovenské premiéry – inscenoval drámy *Túžba na farme* a *Dni bez konca* vo vlastnom preklade.

Nelichotivý referát napísal Felix o Shawovi (*Major Barbora*). Tešil sa na „Molièra 20. storočia“, ale Shawova satira je podľa Felixa „čímisi príšerne borivým, priam sršiacim negativizmom“. Tešil sa na Shakespeara – a opäť bol sklamaný. Hviezdoslavov preklad *Sna noci svätajánskej* bol pre Felixa zastaraný, ťažkopádny, nezrozumiteľný. V Jamnického inscenácii „prevážilo burleskno... zmizol sen“. Svoju shakespeareovskú dramaturgiu Felix nestaval na Hviezdoslavových prekladoch. A tak bardovo prebásnenie *Hamleta* i *Sna noci svätajánskej* malo len po jednej inscenácii. Ani Jamnický neratoval najväčšieho z veľkých dramatických básnikov. Zradil ho prekladateľ, herci, dielo skazy dokončila „mravná cenzúra“, ktorá odvrhla Mudrochovu erotizujúcu scénografiu, závesy evokujúce motýlie krídla a ženské torzá.

Felix písal divadelné kritiky súbežne s Jurajom Valachom. Takmer v rovnakom čase začínali, Valach predčasne zomrel. Mali zhodné názory na hry aj inscenácie. Valachovi sa viac darili postrehy o hercoch, Felix vynikal rozhľadom vo svetovej literatúre. Režiséra vyzdvihovali toho istého – Jamnického. Felix napísal, že Jamnického doménou boli hry, v ktorých „sa uplatňujú zložky mystickosti“ (s. 86), Ibsenov *Rosmersholm*, Vojnovičova *Ekvinokcia*. Vyzdvihol aj Jamnického koncepčnú aj organizačnú vynaliezavosť pri veľkých hrách (*Viliam Tell*), no za vrchol Felixovej recenzistiky Pašteka právom považuje ohlas na Jamnického inscenáciu Molièrovho *Zdravého nemocného*. Felixa tak strhla, že „napísal o nej

azda svoj najlepší divadelný referát“ (s. 76). Aj o Hoffmannovej réžii Büchnerovej *Dantonovej smrti* poslal do novin „brilantný referát“ (s. 70).

Čím si Felix vydláždil cestu na post dramaturga činohry Národného divadla? Kritikami? Aj tými, no predovšetkým dôverou Andreja Bagara, povojnového intendanta všetkých divadiel (okrem Bratislavy aj v Košiciach, Martine a Prešove). S najväčším hercom tých čias sa Felix stretol v Martine aj v Povstaní. Dramaturg sa snažil vyberať mu postavy na telo (Ivan Hrozný, Arnolf, Lenin). Riaditeľ prijímal a zaštitil väčšinu hier navrhnutých Felixom do dramaturgického plánu. Boli tam prevažne hry sovietske, ale po povinnej poklone vtedajšiemu božstvu Felix prinášal na dramaturgický oltár čisté a voňavé obete. Na javisku Národného divadla sa skončila éra „zúfalo stereotypných“ satirických veselohier s „groteským balastom“ (s. 67). Iba Stodola – pravda s vyššími ambíciami – prekázol s takouto poetikou do nových čias. Ale aj od neho si Felix najprv vyžiadal drámu. Dal slovo Karvašovi a Králikovi. Keď sa Karvaš stal dramaturgom Novej scény Národného divadla, Felix plne rešpektoval kolegovu úsilie profilovať Novú scénu ako komorné divadlo. Tam sa hrala najzovretejšia Barčova dráma *Dvaja*, kým davovú drámu *Veža* Felix na veľké javisko nedostal a hra mala premiéru i doteraz jedinú inscenáciu v Košiciach.

Napodiv veriaci Felix vymýšľa krkolomné zdôvodnenia pri uvádzaní hier „neznaboha“ Králika, kým Barčovu filozoficko-reflexívnu, Bibliou inšpirovanú dramatikú obchádza. Pašteka si túto Felixovu rozpoltenosť bližšie nevyšimá. Felix neuvažoval o inscenovaní Barčovej drámy *Neznámy*, o novom príchode Krista medzi ľuďmi, ale nechal hrať Laholovu drámu *Atentát* o zaradení sa Ježiša medzi partizánov. Lahola bol páčivejší, efektnejší, divadelnejší autor než Barč, ale Felixovo povýšenie bravúrneho dramatika nad dramatika filozofujúceho prekvapuje.

Oveľa hlbšie sa Felixa dotýka divadlo myšlienky, keď ide o francúzskych spisovateľov. Zo Sartra, Neveuxa, Simony de Beauvoir si urobil ideovú kostru repertoára. Dostal ju na scénu aj napriek vypadnutiu Sartra. Tu by sme radšej čítali namiesto výstižných Felixo-

vých pohľadov na hry Paštekové súhlasné či polemické názory na Felixovo dramaturgické smerovanie.

Znalec a vyznávač poézie básne s úspechom preniesol z knižiek na javisko. To v celom rozsahu oceňuje aj Pašteka. No skôr vyzdvihuje Felixovu propagáciu poézie Jesenského, Kostru, Sládkoviča, štúrovcov, ako víťazstvo divadla poézie nad divadlom všedného dňa. V najdramatickejšom osvetlení by sme si radi prečítali aj zápas o Terenovo – Zacharovo folklórne pásmo *Rok na dedine*. Čerstvo inštalovaní marxistickí kritici (Mrlian, Špitzer) chceli vidieť folklór „v perspektíve socialistického budovania“ (s. 138), kým Ján Rozner sa domáhal jeho stvárnenia podľa vzoru Burianových medzivojnových avantgardných postupov. Divák si nevšimol šermujúcich divadelných ideológov a Zacharovu úsmevno-poetickú inscenáciu hojnými návštevami povýšil na prvú najúspešnejšiu „podívanú“ v dejinách Národného divadla. Až po rokoch tento úspech mnohonásobne prevýšil opäť režisér Zachar muzikálom *Na skle maľované*. Felix si žiaľ Zacharovu divadelnú poetiku nevšimol v dakej väčšej štúdii. Aj Jamnickému po rokoch venoval iba krátku spomienku v televízii, ktorá vyšla aj časopisecky. Kým bol Jamnický v divadle, Felix bol mimo neho. Za dramaturga nastúpil, keď Jamnický odchádzal a prestal režírovať. Prichodilo mu tvoriť s Lichardom, Bagarom, Rakovským, Zacharom, no upál sa najmä na Budského. S dvomi poslednými Felix vytvoril aj dve najpozoruhodnejšie predstavenia. So Zacharom poetickú, úsmevnú, páčivú, hojne navštevovanú ľudovú komédiu *Škola žien*, s Budským aktualizovaného, škandalózneho, politicky ostrého *Tartuffa*. V oboch hlavné postavy hral Bagar. Zachar využil Molièra na debaty a hry s divákom. Obecenstvo aj s Bagarom „debatovalo“. Po premiére *Tartuffa* kričalo: „Bagara obesí!“ Herec si to odsákal za režiséra aj dramaturga. Felix inscenáciu hájil, no nepolemizoval s odporcami aktualizácie klasika tak ostro, ako zvykol vystupovať sťa oponent „Harlekýnov sklonených nad vodou“.

Zachar Felixovi po Molièrovi vrásky nenarobil. Naopak. Režisér *Školou žien* nadchol aj francúzskych divadelníkov po nezvyčajnej konfrontácii. Jeden večer zahrli Bratislavčania komédiu Parížanom, druhý Divadlo

Athénée v réžii Louisa Jouveta predstavilo slovenským divákom svoju *Školu žien*. Obe „školy“ boli úspešné. (Pašteka omylom uvádza, že Francúzi hosťovali v Bratislave s inscenáciou Molièrových *Učených žien*, s. 199). Felix vtedy predstavil Jouveta ako režiséra „krásy francúzskeho javiska“, kým iný znalec Molièra, kritik Jozef Štefánik, vyzdvihol Jouveta ako „služobníka autora“, ktorý oslobodil klasika od deformácií pseudonymov. Bola to jasná narážka na našu „tartuffiádu“. Felix diskusie okolo aktualizovania klasikov už asi považoval za uzavreté. Nepodíeľal sa na nových inscenáciách Molièra, ďalej ho však prekladal, editoroval, písal štúdie o niektorých hrách. V šesťdesiatych rokoch rozmýšľal o molièrovskej monografii. Pašteka spomína, že mu ako šéfredaktorovi prvé kapitoly prisľúbil do tohto časopisu (s. 369). Ani vtedy, ani neskôr Felix monografiu o Molièrovi nenapísal. Jeho zámer naplnila Soňa Šimková knihou *Molière na Slovensku* (1989).

Obe divadelné misie, kritickú i dramaturgickú, podľa tejto monografie Felix so ctou splnil. Napriek tomu, že divadlo vo svojich plánoch a zámeroch nekládol na prvé miesto. Chrám Tálie musel ustúpiť „katedrále ducha“, Danteho *Božskej komédii*. Nie prozaik, ani dramatik, ale básnik bol pre neho zosobnením literatúry. Túto tézu Pašteka rozvádza a dokladá v celej monografii. Felixu považuje za „esejistu vedeckého typu“ (s. 188). Jeho práce sú informačne nasýtené, kultivovane napísané. Jazykom, ktorý bol aj zádrapčivý, aj ironický, pichľavý, naježený. Francúzi (i v divadle) boli pre Felixu životodárnou „transfúziou“. Obdivovateľ klasiky sám bol vyznávačom klasickej rovnováhy a poriadku.

Jozef Felix „zmysel svojej tvorivej práce nachádzal v šírení pravdy, v rozširovaní slobody, vo zväčšovaní kultúry a kultúrnosti národa“ (s. 356).

Pašteková monografia o jednom z našich „veľkých“ je vari z jednej tretiny kniha Felixova, lebo prináša veľa a dlhých citátov z jeho diela. No v plnom rozsahu je to publikácia Pašteková, lebo objal, obsiahol v nej svojho druhu bezo zvyšku.

Ladislav ČAVOJSKÝ
CSc., divadelný historik a kritik

BALKÁNSKE VÝVERY

D. Kovačević: *Generálka na samovraždu* (Štyri drámy: *Generálka na samovraždu, Larry, Doktor šuster, Spálená večera*); **G. Stefanovski:** *Tetované duše* (*Let na mieste, Tetované duše, Živé mäso, Určite, Čierna diera, Hi-fi*); **J. Plevneš:** „R“ (*Dramatický sen so strieľaním do abecedy v 15 obrazoch*)

Dva zborníky hier a samostatná dráma podstatného významu – to je produkcia vydavateľstva JUGA len za letné mesiace práve plynúceho roka. So štúdiami prekladateľa všetkých hier Jána Jankoviča a s globalizujúcimi odbornými notickami editora všetkých troch printových výtvorov.

Nebolo by čo dodať k predchádzajúcej informácii, keby tu neboli isté doplnujúce fakty súvisiace tak s tvorbou balkanológa vo sfére literatúry – Jána Jankoviča, ako aj s činnosťou spomínaného a už dávnejšie účelovo zriadeného súkromného vydavateľstva. Jankovič už dávnejšie pocítoval potrebu čo najskôr zverejňovať svoje „balkánske“ štúdie a preklady, aby urýchlene sprostredkoval svoje výskumy a poznatky zo sféry, ktorej sme my tu, v strednej Európe, ale na Slovensku zvlášť, veľkými dlžníkmi.

A keďže sme v divadelnom časopise, zavrátime našu úvahu k divadlu a dráme.

Viacerí autori z tých balkánskych krajín, ktoré kedysi patrili do územného celku zvaného Juhoslávia, sa poľahky domestikovali na slovenských javiskách (začalo sa to už Marinovičom, Vojnovičom či Krležom) a dnes je ich tu niekoľko superúspešných. Dnes už v celom divadelnom svete uznávaný Dušan Kovačević stojí na ich čele.

Možno tento nebyvalý ohlas podnietili správne vytušené dramaturgické odhady slovenských divadiel, možno to bola mentálna príbuznosť osudov, tém, životných postojov ľudí. Lebo to, že sme všetci Slovania, sa v žiadnom prípade nedá odškriepiť. Ale najpravdepodobnejšie asi vyznie tvrdenie, že Slovan-Neslovan, autor musí mať nie iba národné alebo sociálne obrazotvorné danosti, ale prístup k jeho obrazu môže otvárať najmä dramatikova schopnosť kresliť také obrazy, ktoré svojím všehumánnym a emotívnemu

centru človeka dostupným princípom podnecujú citové vzruchy. Človek v takomto prípade nedokáže utajiť úľubu a nasladenie z vnímaného.

No a literárna bravúra. „Duško“ Kovačević je spisovateľ s nedosiahnuteľnou formou, ktorú mu môžu závidieť rovnako rozprávači v publicistike alebo v sci-fi, ako aj tí najslavutejší prozaici či nedajbože poeti. Prečítate si ktorúkoľvek z tu prítomných a vlastne aj dosť náhodne odtlačených hier a pochyťí vás túžba vidieť ju na javisku – a v prípade, že ide o divadelníka, uviesť ju, režirovať ju alebo v nej hrať doktorú z majstrovsky napísaných postáv.

O kvalitách Kovačevićových hier, najmä keď sa v činohre SND uviedlo roku 1982 jeho *Zberné stredisko*, sa popísalo hodne. Divadlá znova a znova siahali po spomínanej a aj po ďalších Kovačevićových hrách, až prišiel čas, keď sa divadelníci spýtali: A čo sme to ešte z Kovačevićových hier neuviedli? Ktoré z nich ešte nestihol neúnavný Ján Jankovič preložiť a ponúknuť slovenským divadlám?

Neúnavný prekladateľ sa vytrvalo stará aj o to, aby sa Kovačevićove diela publikovali. A tak nám dnes predkladá štvoricu hier, ktoré majú okrem nepohasínajúcich autorských kvalít spoločné aj to, že sa odohrávajú vo viacmenej intelektuálnom prostredí z balkánskeho rušného obdobia po krutej vzájomnej, v princípe bratovražednej vojnovjave deväťdesiatych rokov uplynulého storočia.

Pozitívnotou črtou všetkých štyroch hier je, že srbský autor a jeho národ nestrácajú humor, aj keď je to často smiech cez slzy. Po druhé, Kovačevićov hrdina sa dokáže ešte hlbšie zamýšľať nad svojím postavením doma, medzi svojimi, ale aj v nateraz zamerikanizovanej Európe. A po tretie – z každej zo štyroch hier vyžaruje ľudský, národný, ale aj nevyhnutný globalizačný, ak už nechceme použiť sprofanovaný termín internacionálny, optimizmus. Už dávno sa dramatické postavy nášho, toho „predatlantického“ regiónu, nezmietať v tolkej samoironizujúcej, bolesti prerodu národa aj širšieho ľudského súručenstva prežívajúcej a s takým nadhľadom sa do nových zbytočných pokusov púšťajúcej vivisekcie! A znova, a znova, a znova! Doktor Šuster neváha sadnúť opäť za verpánok,

riaditeľka divadla obetuje časť a možno aj život, aby dodržala kánony hereckého stavu, iný herec v role samovraha zimprovizuje životné situácie, keď sa divadelná dráma stáva drámou skutočného života a opačne. A iba v jednej z prítomných hier prežívame ilúziu priemerných dní priemernej srbskej rodiny, no aj tu nastáva rozčarovanie z toho, že nie klišé dakajého rodinného trojuholníka, ale banalita úpadkových mravov, isteže súvisiacich s beštialitou predchádzajúcich čias, posúva a rieši dramatický príbeh kovačevičovského levelu zo šachovnice života.

Vidieť, zahrať, prežiť! A cítiť pritom bolestno-sarkastický úsmev autora, ktorý odkiaľsi zhora sleduje toto naše teatrum mundi a ani sa vlastne nečuduje, že jeho hry sú na Slovensku ako doma.

Národné dramatiky v bývalej Juhoslávii v očiach cudzinca takmer vždy splývali. Už aj preto, že sa veľmi často sústreďovali na spoločné témy balkánskych národov: hľadanie vlastnej národnej identity, dušespyt Balkánca ako na jednej strane človeka trúfalého, až hrdinského, a na strane druhej ako individua s nízkym sebavedomím, človeka večne pripraveného sa každému za všetko ospravedlňovať, považovať za stroju zla seba a nie toho druhého. A ešte čosi spoločné podnecovalo južných Slovanov k nie celkom pozitívnemu nazeraniu na seba samých: obdiv ku všetkému, čo pochádzalo zo západu, najmä z Ameriky, ktorá bola ich vysťahovaleckým cieľom do druhej svetovej vojny, a z Nemecka – tot vôbec životnej dilemy Juhoslovanov skrze odboj a partizánske hnutie zo štyridsiatych rokov minulého storočia.

Mimochodom, práve Stefanovski podrobil v jednej zo svojich hier komplexnej pitve dva protichodné charaktery: Nemca s jeho nadradenosťou a schopnosťou prečítať „nepriateľa“ a macedónskeho našinca, talentovaného mladíka schopného iba polovičnej ľudskej vzbury a teda odsúdeného na typické balkánske posmrtné hrdinstvo. Inde sa autor zapodieva vysťahovalectvom. No jeho postavy majú už z amerického pobytu nie niekdajšie sentimentálne výlevy, ale prežívajú obdobie totálneho splynutia s novým prostredím. Ibaže z etického hľadiska je toto prostredie peklom v porovnaní s bývalým macedónskym očistcom,

aj keď tu, v novom svete, neumierajú ľudia od hladu, lež zväčša od projektilov z ľahkonadobudnutých a všedostupných smrtiacich zbraní.

No dominantným je v Stefanovského dráme dokonalý či až absolútny prienik do psychiky tých macedónskych spoluobčanov či súkmeňovcov, ktorí s rovnakou akoby rozhodnosťou riešia svoje osobné, súkromné problémy, ako aj otázky obrany rodiny a národa, a neváhajú implantovať svoju individuálnu a skupinovú prax do konania v záujme národa ako abstraktného a jednako takého zjednocujúceho a v princípe sladko-bôľného ideálu či skôr symbolu jednoty všetkých „svojich“, so všetkými jeho historickými, psychologickými, ale aj veľmi konkrétnymi dôsledkami.

Čítate Stefanoviča a nadobúdate čoraz presvedčivejšiu predstavu, že ide o moderného, národnej ideii odovzdané slúžiaceho a zároveň národu prísne prstom hroziaceho dramatika, za ktorého fascinujúcou formou stoja najväčšie osobnosti svetovej drámy. Alebo dá sa to povedať aj ináč: Pre svet aj Európu sa tu naozaj rodí čosi, čo poznáme len veľmi málo, ale čo už u samého Stefanovského sľubuje témy a formy, ktoré sú vlastné len vyspelejšej svetovej dráme. Až sa bojím menovať predobrazy a vzory u autora, ktorý je už sám predobrazom a vzorom pre iných. O slovenskej súčasnej dráme ani nehovorím, lebo tá bola doteraz v zajatí štylizovaného fotografovania dejín a ľudí, kým dnes sa už len vezie na vlnách postmódneho dolovania citov a citíkov cez psychotraumatické, prípadne púhe sexistické excesy, ako ich autori recipujú či reflektujú z analogických pseudovzorov.

Samostatnú drámu iného macedónskeho autora, Jordana Plevneša, vidíme ako organickú súčasť južnoslovenskej literárnej misie identifikovania sa pred sebou a svetom. Dráma „R“ je akoby paletou androidných farieb slovanského juhu, sledujúceho svoju náboženskú, sociálnu a národnú misiu. Čo však dráma z tamých končín má oproti našej alebo českej navyše, je magická obrazovosť tvrdení: Janko Mrkvička alebo Jan Novák bojujú v našej dráme o svoje uznanie slovami. Iba nimi dokazujú, že sú alebo nie sú Slovanmi, kresťanmi, že sú alebo nie sú prárechťiví,

že majú kolektívne zmysľanie a podobne. Maxim Brodski v Plevnešovej hre hrá herca s ambíciami ukázať na európskom festivale, kde sa súťaží o titul „Herec Európy“, že je naozaj dobrý, ale v priebehu príprav sa prichytí pri tom, že nielenže mu repliky z „predpísaného“ Robespiera z Büchnerovej *Dantonovej smrti* robia rýdzo herecké starosti, ale že sa ani nedokáže pomestiť do rodného jazyka. Lebo jeho rodný jazyk v Európe pre nikoho nič neznamená: „... som deštruovaný, roztrieštený, jedinou mojou zbraňou, ktorou sa bezmocne pokúšam dobyť svet, je slovo uložené v mojej lebke, hrám a nikoho niet na scéne, pustý a prázdny je tento svet, som stroj v tejto večnej politickej Bastile, po mojich slovách prechádzajú postavy a štáty, zákony, šiky vojsk

šliapu po mojom sne! Všetko sa skončilo!“

A to u Kovačeviča sa cez takého dramatické konanie premietajú v zápasoch o seba, o svoju enklávu, o svoju diasporu celé charaktery odchované národnou náturou Srbov a neschopné umožniť, aby sa to južnoslovenské, bárs je to aj zlo, podriadilo o stupeň horšiemu zlu ostatného sveta.

Optimistická je prognóza teatrológa, ktorý konštatuje, koľko toho nám chýba, aby sme ocenili balkánske divadlo a drámu, a trvá na tom, že po prekonaní tejto prirodzenej prekážky budeme azda lepší aj my. Jankovičovo dielo nám umožňuje k tomu naozaj dospieť.

Anton KRET
PhDr., CSc., dramaturg a prekladateľ

HOSTEL II. Estetika obludnosti, morbídosti a antihumanity ako cieľ?

Hostel II. Scenár a réžia Eli Roth. USA. Premiéra 7. 6. 2007. Hrajú Lauren German, Bijou Phillips, Roger Bart, Milan Kňažko a ďalší.

Po koprodukčnom filme *Zbohom, Harry!* považoval som za nevyhnutnosť, aby sme Cenu slovenskej filmovej kritiky, udeľovanú Klubom filmových novinárov pri Slovenskom syndikáte novinárov, rozšírili aj o kategóriu „najhorší výkon roka v oblasti audiovizie“, obdobu akýchsi alternatívnych „malín“, kde by sa jednoznačne označovali a vytrieďovali diela najnižších a komerčných pseudohodnôt. „Cena“ by sa mohla nazvať Bodliak či Osteň, alebo Roháč roka a zahrňovala by celú šírku zlyhaní od kritérií estetických, etických, ekonomických, atď., nielen jednotlivcov, ale aj celých kolektívov, ktorých dielom je neumelecký a pobabráný produkt, či priamo chcený, alebo mimovoľný, nechcený gýč. Najmä prostredníctvom televíznych obrazoviek nás ich atakuje čoraz viac a pritom sa tvária ako významná súčasť komerčnej zábavy. „Cena“ by mala nepriamo motivovať aj vznik ambiciózných, umeleckých a nekomerčných diel v našom prostredí.

Najhorúcejším kandidátom na Bodliak za nasledujúci rok sa stal titul *Hostel II.* Mal hollywoodskú ambíciu dostať sa prinajmenej do každého kina, ak nie do každej domácnosti, či všetkých televízií sveta. Žiaľ, podieľali sa na ňom aj slovenskí herci. Tu som navrhol „oceniť“ Bodliakom za nepopierateľné etické a estetické zlyhanie nie všetkých zahraničných „tvorcov“, ale predovšetkým výkon jedného z našich najtalentovanejších hercov, Milana Kňažka, ktorý si za mimoriadny honorár „nedoprel“ prvýkrát zahrať v hollywoodskom filme najhoršieho zrna rolu šéfa ruskej mafie. Aj za paradox: ako tribún revolúcie 1989 kedysi vyslovoval morálne ambície a ciele, s ktorými sa prirodzene stotožňovala väčšina obyvateľstva a teraz ich suverénne odvrhol vo filme presadzujúcim „estetiku ohavnosti a antihumanity“.

Hostel II. je dostatočným dôkazom, že nie všetko je možné podriaďiť zisku, hoci táto

absolutizovaná kategória súčasného pseudo-liberálneho kapitalizmu ani v oblasti komerčného filmu nepozná v prípade niektorých „tvorcov a producentov“ žiadnu, tobôž nie etickú prekážku. Nemožno do centra zábavy stavať sadomasochistické vraždy a násilie každého druhu, vrátane krájaní a spaľovania ľudských tiel, či priameho zobrazovania najbrutálnejšieho mučenia, hoci u niektorých psychopatologicky orientovaných divákov to môže vyvolať zvrhlý pôžitok. Eticky obludné je iba obludné, aj keď sa skrýva pod akúkoľvek formu pseudo/estetiky, či zľahčenia a ospravedlnenia, je to stále ľudsky a tvorivo zahanbujúce a znevažujúce. Toto nerozlišovanie je aj dôsledkom dominantnej orientácie väčšiny médií na bezhraničnú propagáciu akýchkoľvek i „nízkych“ produktov, miesto ich kritického hodnotenia a interpretácie.

Americký horor *Hostel* /jedna/ rovnakého „scenáristu a režiséra“ Eli Rotha, situovaný rovnako na Slovensko, do akéhosi nemenovaného mestečka, kde mali západní objavitelia prežívať hrôzostrašné dobrodružstvá späť so sexom, krvou, drogami, násilím, teda väčšinou negatív, s ktorými zápasí ľudská civilizácia, bol neobyčajne komerčne úspešný. V americkom prostredí za desať dní zarobil asi osemnásobok nákladov na výrobu /4,5 milióna dolárov/ a predbehol aj ďalšie nasadené hollywoodske „hity“. Už prvý víkend po nasadení sa náklady na produkciu filmu vrátili štvornásobne. Producentom filmu bol známy režisér Quentin Tarantino, ktorému nemožno uprieť originálny vklad do tvarovej a tematickej inovácie niektorých filmov, napríklad *Pulp Fiction*. Uvádza, že *Hostel* sa nakrúcal podľa skutočnej udalosti; režisér Eli Roth však upresňoval, že daná udalosť sa stala v Thajsku. Pre voľbu prostredia na Slovensko sa rozhodol preto, že vlastne Američania nevedia, kde sa Slovensko nachádza a je to pre nich podobne neznáma krajina, ako africký Čad, ktorý sa miestom žánrovo a tematicky príbuzného amerického filmu už stal.

Ak bolo pre niekoho zaujímavé až vzrušujúce, že Slovensko sa stáva, vraj konečne, námetom nejakého hollywoodskeho filmu a teda hlbšieho záujmu z „civilizovaného“ sveta, dezilúzia, ktorá potom vznikla, bola oprávnenne priveľká až šokujúca. „Slovenské

exteriéry“ najskôr prekvapujúco nakrúcali na jar 2005 v Česku – to však pri hollywoodských tituloch nižšej kategórie vôbec neprekvapuje – zámerna a voľné premiestňovanie prostredí, udalostí a osobností sa niekedy stáva až princípom, pretože rozhodujú predovšetkým náklady na výrobu. Ale už to je prvý znak rozlišovania esteticky hodnotného a gýčovitého. Takýto model sotva kedy volí európsky filmár, naopak u mnohých amerických je to súčasť ich pseudopoetiky a globálneho vnímania sveta, kde podstatné detaily a znaky nehrajú žiadnu rolu. Počíta sa s tým, že to rozlíšia iba znalci a ak sa to „dotkne“ iba poznania a objektivity zobrazovanej krajiny, nie je to pre ekonomický efekt a šírenie filmu podstatné. A tak si produkcia filmu *Hostel* nerobila ťažkú hlavu s presadzovaním slovenských „reálií“. Typickou slovenskou železničnou stanicou sú vraj „Poříčany“, aj s odkazom na „hlavní nádraží“ vzdialené 10 km, a pekne po slovensky znie aj dobové heslo: „Se Sovětským svazem za mír a pokrok.“ Režisér údajne na Slovensku nikdy nebol a sotva o ňom niečo aj vedel, načo aj, veď v jeho predstavách: „Je to pre mnohých tajomná krajina. Návštevníci Slovenska nevedia, čo môžu od nej očakávať. Má istú príchut' exotiky, ale zároveň si zachováva typický charakter východoeurópskych krajín“. V prvej časti *Hostelu* odzneli aj niektoré slovenské pesničky a hity ako *V slepých uličkách*, *Pravda vítází*, *Stužková*, *Držím Ti místo*. Režisér ani producent si nerobili problémy s autorskými právami a v akýchsi „koloniálnych“ predstavách ani nepožiadali o možnosť ich zaradenia do filmu. Prekvapuje, že sa to všetko dialo aj v prítomnosti českých tvorcov. Nemám pritom na mysli pornohviezdu Paulu Wildovú, skôr kameramana Milana Chadima, ktorý mal kľúčovú rolu pri tvorivom prenose „reálií“ na plátno.

Divácka reakcia na Slovensku v prípade oboch *Hostelov* bola prirodzene odsudzujúca. V článku „Slovenský“ horor z Ameriky robí Slovensku hanbu¹ jeden z mnohých dotknutých divákov napísal: „Som zhrozený, sklamaný, ponížený. Opäť bolo Slovensko vyobrazené vo filme ako zaostalá a chudobná krajina a čo

je najhoršie, naše krásne dievčatá boli vyobrazené ako tie posledné štetky. Hanbím sa ako Slovak za tento film a dúfam, že podobný názor budú mať aj všetci ostatní Slováci, ktorí si ho, nebudaj, pozrú.“

Niežeby sme neboli štátom zaostávajúcim za vyšším civilizačným štandardom západoeurópskych krajín, či severnej Ameriky. I chudobou, veď v štatistikách sme na jednej z posledných priečok Európskej únie. „Vývoz“ dievčat na prostitúciu nie je, tiež, žiaľ prehladnuteľný. Ale každá takáto typizácia, či priamo absolutizácia, je deformáciou reality. Vo filme *Hostel 2* vzniká akoby kryptoideológia rasovej odvety, kde obeťou sú najbezbrannejší Rómovia a kolektívne trestaní Slováci, identifikovaní najmä jazykom. Vo filme sú skupinovo obviňovaní na ochote prinajmenej pasívne umožňovať sadomasochistické prejavy bohatým západným zvrhlíkom. Novodobá zvrhlá zábava, na ktorej sa „vyberaní hostia“ môžu tajne a ilegálne zúčastňovať v akomsi súčasnom Osvienčime, situovanom kdesi, neurčito, na území slovenského mestečka do podzemia, kam sa dá vstúpiť cez vchod na ubytovňu. Kategória komerčného filmu, podriaďujúca všetko zisku, už skutočne nepozná ani najzákladnejšiu etickú, civilizačnú ani humanitnú či zobrazovaciu prekážku. Veď tu sú priam samoúčelne zobrazené najnižšie ľudské, či skôr živočíšne, agresívne pudy, ktoré nepoznajú žiadne zábrany a kontrolu, vrátane vrážd, krájania a spaľovania ľudských tiel, obetí priameho zobrazovania pôžitku z mučenia iba pre mučenie. Nemožno to nazvať inak ako eticky obľudné a ľudsky tvorivo zahanbujúce a znevažujúce. Legitímna otázka smeruje bezprostredne k tvorcom, či si takto nevyrovnávajú a nekompenzujú traumy či priamo dispozície k zvrhlosti, lebo snahy čo len po minimálnom odstupe medzi zobrazeným a potenciálnym vnímaním diváka tu niet. Zdá sa mi pravdepodobnejšie, že tvorcovia sa o to vôbec nepokúšali.

Na Slovensku vzniklo viacero diel, využívajúcich iba naše zázemie a scenériu ako pozadie na tvorbu príbehu, či vytváranie ilúzie iného prostredie. Taký bol *Euro Trip* (2004) Jeffa Schaffera, ale hlavne *Mierotvorca*, režiséra Mimi Ledera (1997), kde Bratislava vytvára ilúziu „autentickej“ Viedne pri naháňačkách

¹ UHLÁR, Jozef. „Slovenský“ horor z Ameriky robí Slovensku hanbu. Sme 16.1.2006, s.17.

konfliktných strán. Ich historickým predchodcom je bondovka *Dych života* (1987), kde sa bratislavské exteriéry naopak nakrúcali vo Viedni a v jednej ironicky nadsadenej scéne sa James Bond z Álp dosáknuje odvážne priamo do nášho hlavného mesta. Irónia a nadsázka tu však mala svoje opodstatnenie, pretože neďaleko, na obvode mesta, existovala obojstranne neprestupná hranica – železná opona, nezdolateľná aj pre filmárov. O obdobnom type filmov, na príklade titulu Lieva Schreibera *Everything is Illuminated* (2005) nakrúcanom v Čechách, Miloš Ščepka napísal: „A tak nás typicky česká krajina presvedča, že je Ukrajinou. Rovnako márne ako sa niekdajší pražský Park kultury a oddechu Julia Fučíka usiluje tváriť ako hlavná železničná stanica vo Lvove.“

Hostelu II. však ide o čosi iné, o priame vytváranie obrazu miesta obľudných amorálnych „zábav“, ktoré vyrába z domáceho etnika a zvoleného prostredia „ideálne“ zázemie pre bohatých západných zvrhlíkov. Bezpečný servis na ukávanie ich najodpornejších a najzvrhlejších sadomasochistických chůtok vrcholiacich brutálnym vraždením, mučením a násilím, ktoré sotva nachádza v svetovej kinematografie obdoby. V postave anonymnej sadistickej ženy oživa odkaz krvilačnej a mytologickej Alžbety Báhoryčky, ktorá režijne „dômyselne“ a „tvorivo“ zatína kosou do tela zväbenej mladej Američanky. Nahá je zavesená dolu hlavou na škripci a scéna pokračuje, kým tiež nahé telo vrahynie nie je pokryté celé jej krvou. Zrejme to má pôsobiť ako omladzujúci kozmetický kúpeľ. Iných obdobných a krvilačných scén mučenia, vraždenia a zahládzania stôp s mužskými protagonistami je tu neúrekom a k „najinvenčnejším“ patrí odpienie penisu mučenému v priamom zábere. Pri pílení tiel a kostí umučených sa dokonca vytvára znanie, že mäso sa môže dostať priamo na jedálenské stoly a do kuchýň ľudí. A ak niekto sa pokúsi uniknúť z tejto podzemnej utajenej mučiarne, slovenskí strážcovia, lebo ich dorozumievacím jazykom je v origináli slovenčina, im v tom zabránia. So psami, ktoré

obete jednoducho roztrhajú, alebo unikajúcich dovlečú nazad. Malí Rómovia sú tu zneužívaní na pomoc pri lovení obetí, ich vrcholnou zábavou, ktorou film „vrcholí“, má byť futbal s odseknutou hlavou jednej z obetí. Predtým ich však Milan Kňažko ako predstaviteľ šéfa gangu nechá nastúpiť do radu, sú to asi osem až desaťročné deti, a hrozí im priložením pištole k sluchám. Potom si nasadí na zbraň tlmič a jedného z nich v priamom zábere odstrelí. To je hercov najvýraznejší „výkon“ vo filme, za mimoriadny honorár, čo veľmi zdôrazňoval ako synonymum úspechu. Predtým sa iba kdesi v úvode mihne ako ruský mafiánsky boss. V tlači však herec vytváral znanie, že je tu akýmsi abstraktným a teda „čistým“ mafiánskym šéfom, ktorý pracuje „iba“ organizačne a v rukavičkách. Lenže v skutočnosti jeho postava priamo a „nečisto“ vraždí sociálne vydiaraných a zneužívaných malých rómskych pomocníkov veľkozločinu. A podobne sa to týka aj účinkovania aj ďalších, hoci len začínajúcich slovenských i zahraničných predstaviteľov i „pomocníkov“ v štábe na vzniku takejto obľudného, morbidného, demagogického a antihumánneho filmu, ktorý sa pokútnou a neprijateľnou antiestetikou, pokúša vytvárať znanie reality prostredia a príbehu. Hoci vieme, že najdômyselnejších individuálnych a skupinových zločinov vo svete, ale i u nás, je nadostač, filmári a skutoční tvorcovia by mali analyzovať ich príčiny a pozadie, mať k nim jasny a zreteľný prístup a ten aj prenášať na diváka a nie samoúčelne, nekontrolované a bezhranične, či priamo psychopatologicky sa hrabať v morbidnostiach povzbudzujúcich najnižšie pudy, ktoré nemajú nič spoločné s ľudskosťou. Teda Dostojevskij so *Zločinom a trestom* zostáva umeleckou a etickou metódou tvorivého prístupu ľudstva k závažným problémom a projekt prvého a najmä druhého *Hostela* sa prepadol navždy do hlbín praveku, hoci zarobil oveľa viac ako geniálny ruský tvorca počas celého svojho života.

Viliam JABLONICKÝ
filmový kritik a publicista

Autor text predniesol na konferencii Interpretácia a film, 2007. Zostavovatelia rovnomenného zborníka (SFÚ, ASFK, 2008) tento príspevok, ako i niekoľko ďalších, nevydali a ani neuviedli, že boli v programe konferencie. Pozri JABLONICKÝ, Viliam. „Aj tak še da.“ Ako neredigovať vedecké zborníky. *Slovenské pohľady*, IV + 125, 2009, č. 1, s. 151 – 152.

BALKÁN VO FILME

Dudková, Jana: *Balkán alebo metafora /balkanizmus a srbský film 90. rokov*. Bratislava: VEDA, Slovenský filmový ústav, 2008, 276 s. ISBN 978-80-224-1010-6

Teoretická reflexia európskej kinematografie posledných desaťročí nemá na Slovensku vyhradený priestor. Slovenská filmová teoretička Jana Dudková prináša v najnovšej publikácii *Balkán alebo metafora /balkanizmus a srbský film 90. rokov* (2008) rozsiahly exkurz do srbského filmu. J. Dudková nás vo svojej knihe sprevádza Balkánom, umelecky transformovanom a zachytávanom v pohyblivých obrazoch.

Prístup J. Dudkovej je teoreticko-kritický s hĺbkovými analyticko-sémantickými sondami do recepcie srbského filmu 90. rokov. Problematiku Balkánu analyzuje v piatich reprezentatívnych filmoch: *Underground* (*Underground*, réžia: Emir Kusturica, 1995), *Pekné dediny pekne horia* (*Lepa sela lepo gore*, réžia: Srđjan Dragojević, 1996), *Rany* (*Rane*, réžia: Srđjan Dragojević, 1998), *Čierna mačka, biely kocúr* (*Crna mačka, beli mačor*, réžia: E. Kusturica, 1998) a *Sud prachu* (*Bure baruta*, réžia: Goran Paskaljević, 1998). Autorka v týchto filmových dielach skúma prevažne netradičný pohľad na Balkán resp. kritiku samotného balkanizmu.

Treba podotknúť, že J. Dudková sa zaoberá Balkánom ako teoretickým fenoménom, legitimizuje ho ako referenčný pojem. Poukazuje predovšetkým na jeho široký sémantický rozmer. Je pre ňu natoľko rozšíreným termínom, ktorý si práve pre svoju samozrejmosť vyžaduje znovu odkrytie a pochopenie jeho autentického reálnej podoby. J. Dudková v tomto smere uplatňuje interdisciplinárny aspekt k zvolenej tematike. Balkán podrobuje viacnásobnej reflexii v hĺbkových analýzach vybraných filmov. Autorka prejavuje osobitú citlivosť na odtiene tematizovania Balkánu vo filmoch troch srbských režisérov (E. Kusturicu, S. Dragojevića, G. Paskaljevića). Dôležitým spôsobom zachytáva aj ich metamorfózy projektovania Balkánu, pričom upozorňuje na rozdielnosť jeho semiózy.

J. Dudkovú fascinujú najmä rozmanité pre-

zentácie Balkánu v pozorovaných filmových dielach, ktoré zásadne rozrušujú zaužívané stereoty ich filmových projekcií. J. Dudková vyčerpávajúco argumentuje i kriticky hodnotí mieru tvorivého progresu jednotlivých režisérov k rozličným vyobrazeniam Balkánu. K tomu vzápätí ponúka stimulujúcejšie interpretačné sondy do objavovania i dekodovania balkanistických diskurzov v srbskom filme 90. rokov. J. Dudková zároveň kriticky polemizuje s viacerými predstaviteľmi teórií „balkanistických reprezentácií“ (napr. D. Iordanova, S. Žižek, N. Daković a mnohých iných.), na osi ktorých stavia vlastné myšlienky.

Publikácia J. Dudkovej *Balkán alebo metafora /balkanizmus a srbský film 90. rokov* je z kompozičného hľadiska prezentáciou už skoršie publikovaných štúdií autorky, vhodne pospájaných pod ústredne zvolený centrálny názov. Autorka často porovnáva jednotlivé filmy, pričom v nich rozlišuje viaceré prístupy tematizovania i prezentovania Balkánu. Kontext 90. rokov v srbskej kinematografii je okrem prezentácií balkanizmu spätý najmä s občianskou vojnou v bývalej Juhoslávii a rozkladom tradičného politického etnomýtu zjednotenej Juhoslávie.

Najzaujímavejšou časťou knihy J. Dudkovej sú výstižné interpretačné postrehy, v ktorých sa autorka zoširoka zaoberá dekodovaním významov Balkánu. J. Dudková identifikuje Balkán prevažne v rôznorodých metaforách, znakoch, kódoch, symboloch, šifrách. Štruktúrálna si vyberá najmä kategóriu priestoru vo filmovom diele ako sémantický kľúč k vnímaniu balkanizmu (podzemie, tunel, naturalistická príroda, rurálna krajina, urbánny kontext, rieka a pod.). Symbolické priestory chápe z hľadiska filmologického ako aj hlbinne psychologického (archetypové projekcie snových obrazov). J. Dudková si z prezentovaných tematických kategórií utvára teoreticko-reflexívne koncepty balkanizmu. Bystro reflektuje napr. sémantickú polohu prostredia, zvuku, priestoru, času, ktorá neraz príznačne stimuluje recipienta k recepcii Balkánu vo filme.

J. Dudková si zároveň vyberá z ďalších tematických kategórií najmä postavu. Rozsiahlo sleduje typológie hlavných i vedľajších postáv, ktoré pre ňu predstavujú doslova galé-

riu, reprezentujúcu „homo balcanicus in terra balcanica“. Vnímanie i definovanie balkanizmu vychádza pre J. Dudkovú prinajmenšom z tejto kategórie a jej situačného zasadenia do kontextu priestoru (urbánneho, prírodného, rurálneho a pod.). Rôznorodé vyobrazenia postáv v skúmaných filmoch najeklatantnejšie odrážajú modelovanie sveta režijnými tvorcami. Autorka J. Dudková prostredníctvom nich tlmočí naturel samotného balkánskeho človeka a podáva spomínanú kritiku tzv. balkanizmu. Pri analýzach postáv dôkladne skúma nielen ich etnický, národný, genetický pôvod, ale neraz siaha aj k ich podrobným etymológiám mien (napr. svojrázna postava menom Vidlička z filmu *Pekné dediny pekne horia*). Prostredníctvom analýzy funkcií postáv v sledovaných filmoch de facto zachytáva dôležité etnokultúrne procesy, nevyhnutné k novému percipovaniu balkanizmu. Osobitú pozornosť v sledovaných filmoch rovnako venuje i špecifickému rómskemu etniku (napr. vo filmoch *Pekné dediny, pekne horia, Čierna mačka, biely kocúr* ai). Schopnosťou poukázať na to najpodstatnejšie, dospieva k invenčným pohľadom na teoreticko-abstraktnej úrovni.

Autorka osvetľuje problematiku balkanizmu aj z rozličných žánrových uhlov. Každý zo sledovaných filmov totiž spracováva tematiku balkanizmu z diametrálne odlišného filmového druhu i žánru. J. Dudková zároveň potvrdzuje, že variabilnú prezentáciu Balkánu väčšmi „živí“ najmä „pôda“ žánru, ktorá determinuje filmových režisérov nastavovať kritiku balkanizmu.

Je pozoruhodné, že J. Dudková sa zameriava dôsledne iba na niektoré profilové filmové diela 90. rokov. Popri vyčerpávajúcej sonde do srbskej kinematografie tejto dekády (J. Dudková sa zaoberá aj celým radom ďalších srbských filmov 90. rokov i novších), intenzívnejšie analyzuje len päťicu najrezonujúcejších i najpopulárnejších srbských filmov.

Časovo i tematicky si teda ohraničila priestor diskurzov pre reflexívnejšiu, exaktno-teoretickejšiu polohu štýlu písania i uvažovania. Analytické presahy J. Dudkovej k balkanizmu neraz prekračujú teritórium filmovej vedy. Autorka v jednotlivých analýzach strieda zmnožené aspekty zložitej problematiky, čím občas vzniká značný rozptyl jej viacvrstvového myslenia. Uplatňované pohľady stekajú viacerými prúdmi do kumulovanejších, teoreticko-abstraktných rovín textu. J. Dudková dospieva pri interpretačných sondách do jednotlivých filmov i k filozofickým paralelám (J. Dudková poukazuje napr. na súvislosti medzi filmom *Underground* a filozofiou Friedricha Nietzscheho).

Formálna stránka knihy upúta komponovaním textu do úzkych pásov na jednotlivých stranách s vyčleneným priestorom pre ilustračné fotografie z konkrétnych filmov. Text je tak v celej publikácii organicky pripojený k vhodne graficky umiestneným fotografiám. Škoda, že k prezentovaným fotografiám neumiestňuje autorka popis z didaktickejších dôvodov. Prítomné fotografie by lepšie osvetlili priamejšie aspekty prezentácií Balkánu.

J. Dudková ponúka vysoko fundovanú úroveň v teoreticky hutnom texte publikácie. V interpretovaných filmoch poskytuje tvorivo-heuristické traktovanie skúmanej problematiky. Je dôkazom intelektuálneho zmocňovania sa problému na najnáročnejšej úrovni. Odborný štýl autorky je uzatvorený do náročnej abstraktnej roviny, zohľadňujúcej najprísnejšie vedecké kritériá. Publikácia J. Dudkovej si rozhodne vyžaduje pripraveného čitateľa. Je prioritne určená širšiemu okruhu odborníkov z oblasti filmovej vedy ako aj iných humanitných disciplín.

Miroslav BALLAY
estetik, divadelný a filmový publicista

Na obálke: Maska ženy používaná v inscenáciách nóového divadla. Snímka archív autora.

SLOVENSKÉ DIVADLO

Vychádza štyri razy do roka.
Rozširuje, objednávky a predplatné doma prijíma
VEDA, vydavateľstvo SAV
Bradáčová 7, P.O.Box 2
845 02 Bratislava 45, Slovenská republika

Objednávky do zahraničia prijíma
SLOVART G.T.G. s.r.o.
Krupinská 4, P.O.Box 152
852 99 Bratislava 5, Slovak Republic
e-mail: info@slovart-gtg.sk
Evidenčné číslo EV 205/08.

ISSN 0037-699X (print)
ISSN 1336-8605 (on line)

CONTENTS

PAPERS

| | |
|---|-----|
| Ladislav ČAVOJSKÝ: <i>Barč-Ivan Is Hundred Years Old</i> | 113 |
| Anton KRET: <i>The Centenary of Július Barč-Ivan</i> | 129 |
| Miloslav BLAHYNKA: <i>On the Dramaturgy of Martinů's Operas</i> | 134 |
| Vladimír BLAHO: <i>Two Moralities on the Opera Stage</i> | 144 |
| Jaroslava ČAJKOVÁ: <i>Artistic Word in Renaissance</i> | 152 |
| Ivan R. V. RUMÁNEK: <i>Nó Drama, the Present of a Tradition of Long Standing</i> | 160 |
| Zvono TANESKI: <i>Drama Creation in Slovak-Macedonian Culture Relations</i> | 176 |

INTERVIEW

| | |
|--|-----|
| Matúš OLHA – Jaroslav SISÁK: <i>The Paths of the Lord Are Unpredictable</i> | 186 |
|--|-----|

REVIEWS

| | |
|--|-----|
| Tibor FERKO: <i>Medea '71 and Medeia '09 in Košice Drama Theatre</i> | 206 |
| Alexandra SARVAŠOVÁ: <i>Roman Polák at First Glance, or, Diagnosis: A Human</i> | 212 |
| Andrea URBANOVÁ: <i>Pasolini's Concept of the Theatre</i> | 222 |
| Dagmar INŠTITORISOVÁ: <i>The Reminiscences of a Teacher</i> | 229 |
| Miloš MISTRÍK: <i>Super Avant-garde in Torino</i> | 231 |
| Andrej MAŤAŠÍK: <i>Hommage and Jerzy Grotowski</i> | 234 |

CRITIQUE

| | |
|---|-----|
| Ladislav ČAVOJSKÝ: <i>Jozef Felix, Personality Without the Hallmark of Officiousness</i> (J. Pašteka: Jozef Felix ako literárna osobnosť (kritik, prekladateľ, divadelník, vedec) | 238 |
| Anton KRET: <i>The Balkan Emanations</i> (D. Kovačević: Generálka na samovraždu, G. Stefanovski: Tetované duše, J. Plevneš: „R“) | 243 |
| Viliam JABLONICKÝ: <i>The Hostel II</i> . (Hostel II. USA 2007. Scenár a réžia Eli Roth.) | 246 |
| Míroslav BALAY: <i>The Balkan in cinema</i> (Jana Dudková: Balkán alebo metafora / balkanizmus a srbský film 90. rokov) | 249 |